

EL SUECO DE LOS DEMONIOS

Ingmar Bergman cumple ahora setenta años, ha resuelto retirarse del cine y será objeto de un homenaje, cuyo centro es Suecia pero que se extenderá naturalmente a muchos espectadores, críticos e historiadores del mundo entero. Para la historia y la estética del cine, su mérito esencial será el de un ``autor'', en el estricto sentido de que le pertenece casi enteramente la iniciativa, el libreto y la dirección de unas cuarenta películas, a lo largo de cuatro décadas, y a menudo con la aclamación de un público internacional.

El arte de Bergman ha sido peculiar, porque derivó de su vida interior y de su vida de relación. Su temática se ha volcado a coordenadas personales, desde los demonios que le agitan hasta sus complicadas relaciones con Dios, la religión, la familia, el amor y especialmente el mundillo del arte. Las mostró alguna vez en clave de comedia, y más a menudo como dramas, pero siempre con una perspicacia e inteligencia poco comunes.

CULTURAS

UN GENIO QUE SU PROPIO CIN

Por Homero Alsina Thevenet

El jueves 14 de julio, cuando Ingmar Bergman cumpla setenta años, el diario *Aftonbladet* de Estocolmo habrá publicado ya su suplemento especial, dedicado a uno de los máximos creadores del cine. Ese será sin duda sólo uno de los homenajes brindados en su país y en el mundo, porque los cumpleaños que terminan en cero se celebran como acontecimientos y porque su protagonista ha dicho reiteradamente que se considera retirado del cine. Una parte de sus compatriotas creerá que los homenajes son harto merecidos y que ya era hora de que el país entero brindara un abrazo colectivo a un artista que mantuvo el nombre de Suecia en el mapa internacional, como August Strindberg, Greta Garbo o Ingrid Bergman lo habían hecho antes. Otra parte de sus compatriotas se encogerá de hombros, aducirá alguna manera de la indiferencia y seguirá sin explicarse esa suerte de conspiración internacional para el elogio, que continúa ya hace más de 25 años. Como lo documentan diversos testimonios, incluyendo los del interesado, muchos suecos siguen creyendo que el cine de Bergman es en el mejor de los casos un problema personal suyo. Algunos fracasos comerciales y un desdichado incidente sobre impuestos (en 1976) afirmaron en Bergman la convicción de que él sólo podría trabajar en Suecia pero que su mejor público no es necesariamente el sueco. No fue ésa la única paradoja de su vida.

Pero tras 44 años de carrera en el cine, 40 películas de su dirección y libreto, unas cincuenta direcciones teatrales (Strindberg, Ibsen, Pirandello, Brecht, Chejov, Molière, Kafka, Shakespeare), media docena de piezas propias, una cantidad imprecisa de obras para radio y televisión, una docena de grandes premios internacionales (en Cannes, Venecia, Berlín, Mar del Plata, Hollywood), lo menos que pueden hacer algunos suecos es tolerar que otros suecos quieran realizar un homenaje a Bergman en sus setenta años. Su peculiar privilegio es no haberlo jamás pedido. Cuando recopiló sus memorias (que Tusquets Editores publicó recientemente con el título *Linterna mágica*, y que se convirtió en un best-seller argentino), Bergman documentó lo que sus seguidores habían sabido durante más de tres décadas. Certificó con largueza y con minucia que ese hombre neurótico, enfermizo, impaciente e intratable había hecho una vasta obra para cumplir ante todo con sus propias urgencias expresivas, y que la concesión y el halago no estaban en su repertorio. En cuanto a su arte, pudo hacer suyo un famoso pronunciamiento de Faulkner: *"Un artista es una criatura empujada por demonios. No sabe por qué lo eligieron y está demasiado ocupado para preocuparse por los motivos"*. Y en cuanto a su persona, pocas memorias autobiográficas podrían tener la magnífica honestidad con que Bergman trata a los demás y a sí mismo, sin pedir disculpas a terceros y sin inventar excusas para puntualizar sus propios fracasos. Pueden hacerle un homenaje, pero no reducirán la severidad de su autocrítica.

Fuerzas conjuntas

Las biografías de Bergman suelen apuntar como hecho decisivo un episodio ocurrido cuando tenía diez años. Intercambió regalos de Navidad con su hermano mayor Dag, entregó cien soldaditos de plomo y obtuvo en cambio un proyector cinematográfico rudimentario, con el que vio sin cesar una misma y breve película de tres metros, donde una chica dormía en un prado, hacía una corta danza y desaparecía por la derecha. Esa fue en verdad la Linterna Mágica aludida por el título de su libro y fue también, con retoques, la fuente de una breve secuencia insertada en su primera obra personal (*Prisión* o *El demonio nos gobierna*, 1948). Quien busque descripciones más completas sobre sus impulsos creativos no se contentará desde luego con aquel antecedente infantil. A riesgo de querer explicar lo inexplicable, deberá sondear cuando menos en tres fuerzas mayores, que operaron en curioso contrapunto.

El empujón inicial, que se haría permanente, fue el de sus misteriosos demonios interiores, claramente irracionales pero harto documentados en sus pesadillas, en su obra y en su autobiografía. A los 4 años quiso asesinar a su hermana Margaretha, recién nacida; poco después quiso matar a su hermano mayor Dag, con quien mantuvo una larga rivalidad y a quien describe como un caballero correcto, impecable y mediocre. En su vida adulta Bergman atravesó un intento de suicidio, constantes crisis de insomnio, un colapso nervioso, enfermedades recurrentes y psicosomáticas (úlceras de estómago, diarreas) e impulsos feroces de destruirlo todo, desde abandonar el hogar a romper relaciones con mujeres, con amigos y hasta con Suecia. De esos accesos, debidamente dramatizados, han quedado algunos claros rastros en su cine y especialmente en *Prisión*, en *Noche de circo*, en *La hora del lobo*, en *La vida de las marionetas*. Entre algunas formas de la locura y del misticismo, conjugando elementos irracionales a sabiendas de que lo son, la Muerte puede ser un personaje más, los muertos pueden reaparecer en vida, Dios queda comparado a una enorme araña que acecha en el piso de arriba, o la convivencia es una forma retorcida del infierno (en *El séptimo sello*, en *Detrás de un vidrio oscuro*, en *El silencio*, en *Persona*, en *Gritos y susurros)*. Mucho después de esas expediciones a la irracionalidad, y sin aclarar siquiera lo que es ficción y lo que es verdadero, Bergman describe en su *Linterna mágica* (p. 302) una extraordinaria conversación con su madre, buscando la reconciliación tras largos conflictos. Pero ella había muerto diez años antes.

La segunda fuerza poderosa en la obra de Bergman puede ser rotulada simplemente como "ambiental", comienza por la disciplina familiar, sigue hasta la rebeldía y la bohemia, se prolonga hasta las ilusiones, las miserias y las hipocresías de un mundo teatral y cinematográfico en el que vivió desde que tuvo 25 años. Hijo de un severo pastor protestante y educado en la obediencia, el castigo, el temor al pecado, Bergman no tardó en desconocer esos límites, volcándose a una manifiesta rebeldía, quizá porque no hay ateo más febril que quien antes haya sido creyente. En *Linterna mágica* confiesa sin pudores las incertidumbres y vergüenzas de la iniciación sexual, su rápida conversión en un sátiro juvenil, sus abundantes y complicadas relaciones con mujeres, sus largas y cambiantes subordinaciones ante productores cinematográficos (Carl Anders Dymling, Lorens Marmstedt), sus variados conflictos con quienes fueron sus maestros en el teatro (Alf Sjoberg, Torsten Hammaren, Olof Molander) o con otras personalidades que alguna vez se cruzaron en su camino (Greta Garbo, Ingrid Bergman, Laurence Olivier, Silvana Mangano). Buena parte de ese mundo, atravesado por el sarcasmo sobre la mentira de todo actor, se transforma después en los ambientes de teatro, de ballet, de circo, de música, para los libretos de *Juventud divino tesoro*, de *Noche de circo*, de *Sonrisas de una noche de verano*, de *El rostro* (o *El mago)*, de *Persona*, de *El rito*, de *Sonata de otoño*, de *Después del ensayo*. El artista ha sido uno de sus temas.



Marianne Löfgren en *Crisis* (1946), debut
No le gustó a él, ni llegó tampoco a la expo

Ese repertorio no tendría nada de excepcional (también a Shakespeare y a Pirandello les importó poner al teatro dentro del teatro) si no fuera porque Bergman lo volcó en asombrosas cantidades y con asombrosa sinceridad, hasta denunciar sus propios errores y sus propias mentiras. Como si la abundancia de su obra no probara ya esa franqueza, los textos de su *Linterna mágica* la ilustran profusamente, descartando toda pretensión de "quedar bien" con su época. Allí narra sin tapujos cómo la educación familiar lo llevó en una primera instancia a aceptar no solamente la disciplina sino también al nazismo (durante una breve estadía en Alemania, hacia 1934) y cómo salió de ello hacia 1945, cuando el descubrimiento de los campos de concentración le reveló las ocultas verdades nazis. Fue entonces, a los 27 años, que tomó la curiosa decisión de no meterse nunca más en política, para no dejarse seducir por otros brillos exteriores. Agrega: *"Obviamente, hubiera debido decidir algo completamente distinto"* (p. 136).

Todo ese traslado del mundo artístico a su obra propia (incluyendo la comedia y la ironía) ha sido en Bergman una prolongación del traslado general de su vida, como suele ocurrir con novelistas y dramaturgos. Cuando Bergman fue preguntado por los autores que le influyeron, mencionó a Hjalmar Söderberg, a Hjalmar Bergman, al profesor Martin Lamm y sobre ellos a August Strindberg, con quien coincidió en rasgos personales de individualismo y agresividad. Pero no fue por influencias literarias sino por vivencias propias que Bergman trasladó a sus diez primeras películas un reiterado repertorio de padres severos, profesores crueles, soledades intolerables, humillaciones, accidentes, abortos, reproches. Sus conflictivos años estudiantiles aparecieron ya en *Hets* (1944, conocida como *Tortura* o *El sádico*), que fue su primer libreto, antes de llegar a la dirección. Su larga y espinosa relación con la traductora Gun Grut, que a su vez tenía un casamiento previo y un complicado drama personal, terminó por aparecer con el rostro de Eva Dahlbeck y de otras actrices en cinco distintas películas, como lo describiera después en su libro (p. 184). Sus obsesiones con la llegada a una ciudad fantasmal, alejada de la alegría y de todo idioma conocido, adquirieron una forma artística en *El silencio*. Aun mejor, sus pesadillas más truculentas terminan por suponer un reconocimiento del



Kari Sylwan y Harriet Andersson en *Gritos y susurros* (1973).
El tema nació de una obsesión visual que escondía el drama.

UN GENIO QUE CREÓ SU PROPIO CINE

Por Homero Alsina Thevenet

El jueves 14 de julio, cuando Ingmar Bergman cumpla setenta años, el diario *Aftonbladet* de Estocolmo habrá publicado ya su suplemento especial, dedicado a uno de los máximos creadores del cine. Ese será sin duda sólo uno de los homenajes brindados en su país y en el mundo, porque los cumpleaños que terminan en cero se celebran como acontecimientos y porque su protagonista ha dicho reiteradamente que se considera retirado del cine. Una parte de sus compatriotas creerá que los homenajes son harto merecidos y que ya era hora de que el país entero brindara un abrazo colectivo a un artista que mantuvo el nombre de Suecia en el mapa internacional, como August Strindberg, Greta Garbo o Ingrid Bergman lo habían hecho antes. Otra parte de sus compatriotas se encogerá de hombros, aducirá alguna manera de la indiferencia y seguirá sin explicarse esa suerte de conspiración internacional para el elogio, que continúa ya hace más de 25 años. Como lo documentan diversos testimonios, incluyendo los del interesado, muchos suecos siguen creyendo que el cine de Bergman es en el mejor de los casos un problema personal suyo. Algunos fracasos comerciales y un desdichado incidente sobre impuestos (en 1976) afirmaron en Bergman la convicción de que él sólo podría trabajar en Suecia pero que su mejor público no es necesariamente el sueco. No fue ésa la única paradoja de su vida.

Pero tras 44 años de carrera en el cine, 40 películas de su dirección y libreto, unas cincuenta direcciones teatrales (Strindberg, Ibsen, Pirandello, Brecht, Chejov, Molière, Kafka, Shakespeare), media docena de piezas propias, una cantidad imprecisa de obras para radio y televisión, una docena de grandes premios internacionales (en Cannes, Venecia, Berlín, Mar del Plata, Hollywood), lo menos que pueden hacer algunos suecos es tolerar que otros suecos quieran realizar un homenaje a Bergman en sus setenta años. Su peculiar privilegio es no haberlo jamás pedido. Cuando recopiló sus memorias (que Tusquets Editores publicó recientemente con el título *Linterna mágica*, y que se convirtió en un best-seller argentino), Bergman documentó lo que sus seguidores habían sabido durante más de tres décadas. Certificó con largueza y con minucia que ese hombre neurótico, enfermizo, impaciente e intratable había hecho una vasta obra para cumplir ante todo con sus propias urgencias expresivas, y que la concesión y el halago no estaban en su repertorio. En cuanto a su arte, pudo hacer suyo un famoso pronunciamiento de Faulkner: *"Un artista es una criatura empujada por demonios. No sabe por qué lo eligieron y está demasiado ocupado para preocuparse por los motivos"*. Y en cuanto a su persona, pocas memorias autobiográficas podrían tener la magnífica honestidad con que Bergman trata a los demás y a sí mismo, sin pedir disculpas a terceros y sin inventar excusas para puntualizar sus propios fracasos. Pueden hacerle un homenaje, pero no reducirán la severidad de su autocrítica.

Fuerzas conjuntas

Las biografías de Bergman suelen apuntar como hecho decisivo un episodio ocurrido cuando tenía diez años. Intercambió regalos de Navidad con su hermano mayor Dag, entregó cien soldaditos de plomo y obtuvo en cambio un proyector cinematográfico rudimentario, con el que vio sin cesar una misma y breve película de tres metros, donde una chica dormía en un prado, hacía una corta danza y desaparecía por la derecha. Esa fue en verdad la Linterna Mágica aludida por el título de su libro y fue también, con retoques, la fuente de una breve secuencia insertada en su primera obra personal *(Prisión* o *El demonio nos gobierna*, 1948). Quien busque descripciones más completas sobre sus impulsos creativos no se contentará desde luego con aquel antecedente infantil. A riesgo de querer explicar lo inexplicable, deberá sondear cuando menos en tres fuerzas mayores, que operaron en curioso contrapunto.

El empujón inicial, que se haría permanente, fue el de sus misteriosos demonios interiores, claramente irracionales pero harto documentados en sus pesadillas, en su obra y en su autobiografía. A los 4 años quiso asesinar a su hermana Margaretha, recién nacida; poco después quiso matar a su hermano mayor Dag, con quien mantuvo una larga rivalidad y a quien describe como un caballero correcto, impecable y mediocre. En su vida adulta Bergman atravesó un intento de suicidio, constantes crisis de insomnio, un colapso nervioso, enfermedades recurrentes y psicosomáticas (úlceras de estómago, diarreas) e impulsos feroces de destruirlo todo, desde abandonar el hogar a romper relaciones con mujeres, con amigos y hasta con Suecia. De esos accesos, debidamente dramatizados, han quedado algunos claros rastros en su cine y especialmente en *Prisión*, en *Noche de circo*, en *La hora del lobo*, en *La vida de las marionetas*. Entre algunas formas de la locura y del misticismo, conjugando elementos irracionales a sabiendas de que lo son, la Muerte puede ser un personaje más, los muertos pueden reaparecer en vida, Dios queda comparado a una enorme araña que acecha en el piso de arriba, o la convivencia es una forma retorcida del infierno (en *El séptimo sello*, en *Detrás de un vidrio oscuro*, en *El silencio*, en *Persona*, en *Gritos y susurros)*. Mucho después de esas expediciones a la irracionalidad, y sin aclarar siquiera lo que es ficción y lo que es verdadero, Bergman describe en su *Linterna mágica* (p. 302) una extraordinaria conversación con su madre, buscando la reconciliación tras largos conflictos. Pero ella había muerto diez años antes.

La segunda fuerza poderosa en la obra de Bergman puede ser rotulada simplemente como "ambiental", comienza por la disciplina familiar, sigue hasta la rebeldía y la bohemia, se prolonga hasta las ilusiones, las miserias y las hipocresías de un mundo teatral y cinematográfico en el que vivió desde que tuvo 25 años. Hijo de un severo pastor protestante y educado en la obediencia, el castigo, el temor al pecado, Bergman no tardó en desconocer esos límites, volcándose a una manifiesta rebeldía, quizá porque no hay ateo más febril que quien antes haya sido creyente. En *Linterna mágica* confiesa sin pudores las incertidumbres y vergüenzas de la iniciación sexual, su rápida conversión en un sátiro juvenil, sus abundantes y complicadas relaciones con mujeres, sus largas y cambiantes subordinaciones ante productores cinematográficos (Carl Anders Dymling, Lorens Marmstedt), sus variados conflictos con quienes fueron sus maestros en el teatro (Alf Sjoberg, Torsten Hammaren, Olof Molander) o con otras personalidades que alguna vez se cruzaron en su camino (Greta Garbo, Ingrid Bergman, Laurence Olivier, Silvana Mangano). Buena parte de ese mundo, atravesado por el sarcasmo sobre la mentira de todo actor, se transforma después en los ambientes de teatro, de ballet, de circo, de música, para los libretos de *Juventud divino tesoro*, de *Noche de circo*, de *Sonrisas de una noche de verano*, de *El rostro* (o *El mago)*, de *Persona*, de *El rito*, de *Sonata de otoño*, de *Después del ensayo*. El artista ha sido uno de sus temas.

Ese repertorio no tendría nada de excepcional (también a Shakespeare y a Pirandello les importó poner al teatro dentro del teatro) si no fuera porque Bergman lo volcó en asombrosas cantidades y con asombrosa sinceridad, hasta denunciar sus propios errores y sus propias mentiras. Como si la abundancia de su obra no probara ya esa franqueza, los textos de su *Linterna mágica* la ilustran profusamente, descartando toda pretensión de "quedar bien" con su época. Allí narra sin tapujos cómo la educación familiar lo llevó en una primera instancia a aceptar no solamente la disciplina sino también al nazismo (durante una breve estadía en Alemania, hacia 1934) y cómo salió de ello hacia 1945, cuando el descubrimiento de los campos de concentración le reveló las ocultas verdades nazis. Fue entonces, a los 27 años, que tomó la curiosa decisión de no meterse nunca más en política, para no dejarse seducir por otros brillos exteriores. Agrega: *"Obviamente, hubiera debido decidir algo completamente distinto"* (p. 136).

Todo ese traslado del mundo artístico a su obra propia (incluyendo la comedia y la ironía) ha sido en Bergman una prolongación del traslado general de su vida, como suele ocurrir con novelistas y dramaturgos. Cuando Bergman fue preguntado por los autores que le influyeron, mencionó a Hjalmar Söderberg, a Hjalmar Bergman, al profesor Martin Lamm y sobre ellos a August Strindberg, con quien coincidió en rasgos personales de individualismo y agresividad. Pero no fue por influencias literarias sino por vivencias propias que Bergman trasladó a sus diez primeras películas un reiterado repertorio de padres severos, profesores crueles, soledades intolerables, humillaciones, accidentes, abortos, reproches. Sus conflictivos años estudiantiles aparecieron ya en *Hets* (1944, conocida como *Tortura* o *El sádico)*, que fue su primer libreto, antes de llegar a la dirección. Su larga y espinosa relación con la traductora Gun Grut, que a su vez tenía un casamiento previo y un complicado drama personal, terminó por aparecer con el rostro de Eva Dahlbeck y de otras actrices en cinco distintas películas, como lo describiera después en su libro (p. 184). Sus obsesiones con la llegada a una ciudad fantasmal, alejada de la alegría y de todo idioma conocido, adquirieron una forma artística en *El silencio*. Aun mejor, sus pesadillas más truculentas terminan por suponer un reconocimiento del carácter propio y una aceptación de la complicada vida. Lo ejemplificó magníficamente en *Juventud divino tesoro*, en *Tres almas desnudas* y sobre todo en el personaje de Victor Sjostrom para *Fresas silvestres* (o *Cuando huye el día*, 1957), bajo el nombre ficticio de Isak Borg, cuya clave está en sus iniciales.



Marianne Löfgren en *Crisis* (1946), debut de Bergman como director.
No le gustó a él, ni llegó tampoco a la exportación.

Organizar el tumulto

Los demonios interiores y los vericuetos del mundo artístico no habrían producido la obra cinematográfica de Bergman si no hubieran coincidido misteriosamente con una tercera fuerza que fue su autodisciplina, su propósito casi puritano de conservar el orden, la limpieza, la claridad de expresión. Ya ha sido escrito que un Bergman puramente metafísico, concentrado en sus meditaciones, no habría producido ningún efecto exterior y sólo habría terminado como un lejano sacerdote o quizá como un ignorado suicida. En el otro extremo, un Bergman puramente comediógrafo o dramaturgo, limitado a saber la expresión de todo y el valor de nada, habría terminado por ser un autor intrascendente. Pero la simultaneidad de ambas vertientes dio en cambio una obra tan densa como fascinante.

Parte de esa dualidad es un desdoblamiento o quizás un síntoma de esquizofrenia. En *Linterna mágica* describe una crisis de 1976. Se ha derrumbado en un sillón. Luego:

"Intuyo que hay alguien en la habitación. Abro los ojos. En la implacable luz, estoy yo mismo contemplándome. La vivencia es concreta e incontestable. Estoy allí en la alfombra amarilla contemplándome a mí que estoy sentado en el sillón. Estoy sentado en el sillón contemplándome a mí que estoy de pie en la alfombra amarilla" (p. 101).

Esto no era nuevo en él. Cuando hizo *Detrás de un vidrio oscuro* (o *Como en un espejo*, 1961) describió a una hija quizá mística o quizá demente (Harriet Andersson) y a un padre escritor que debería sufrir ese drama familiar pero que contempla a la muchacha y razona fríamente con qué palabras podría describir mejor esa crisis (Gunnar Bjornstrand). Diez años después, cuando Bergman extrajo de su sueño el tema y el desarrollo de *Gritos y susurros*, se volcó al papel y explicó lo inexplicable en un texto límpido, concebido como un cuerpo de instrucciones a sus cuatro actrices. De hecho, ése fue el libreto preliminar de un plan que nunca creyó comercial, que terminó por realizar como producción cooperativa (con las actrices y con el fotógrafo Nykvist) y que terminó alcanzando un éxito de público con el que nunca había soñado (p. 244).

En esos y otros casos, Bergman procede como un poeta que a cierta altura se transforma en un ingeniero. En sus palabras, ésa es su necesaria organización del tumulto propio y al mismo tiempo la corrección del tumulto ajeno. En los ensayos del teatro y del cine, necesita imponer su autoridad para evitar las frecuentes agresiones recíprocas en una profesión integrada por gente susceptible. También le lleva a aborrecer al actor ebrio, a la actriz que no ha aprendido su papel, a la otra que llega tarde o que está esperando dos llamadas telefónicas durante el ensayo (p. 43). Ese afán por la eficacia ayuda a explicar sus objeciones a ciertas deficiencias austríacas en el teatro de Salzburgo, o sus quejas contra salas teatrales suecas que encontró desordenadas y malolientes, y aun mejor las quejas contra sí mismo por haber accedido, desde 1976, a hacer en Alemania un cine y un teatro que terminaron por no conformarle, ya que habría necesitado saber mucho más alemán del que creía saber (p. 264 y siguientes). En un director de Hollywood, o en un jefe de personal para cualquier empresa, esas virtudes de límpida organización no parecerían excepcionales y sólo se llamarían conducta profesional. Lo asombroso en Bergman es que todo ese buen orden se superponga a un mundo de turbulencia (demonios, locura, Dios mismo) que suele estar más allá de la razón.

Ese control de su vida interior es una de las claves del arte de Bergman y es también un factor de su evolución. Había cierta facilidad en los temas y las maneras de sus primeras películas, dichas con diálogos densos y ocasionalmente inadecuados a sus personajes. El refinamiento llegó después, con la elocuencia de la imagen, de la compaginación y de la luz, en buena medida por el reconocido aporte del fotógrafo Sven Nykvist (especialmente desde 1961), pero también por la inventiva de quien ya fuera calificado de *"dramaturgo cinematográfico"*: un autor que piensa en términos de cine, y que por tanto debe resolver serenamente los problemas técnicos que se ha planteado a sí mismo. Un inventario de esos avances debería incluir, ante todo, las alegorías del "arte dentro del arte", con un mejor ejemplo en el racconto alucinado del payaso (en *Noche de circo*, 1953) y muchos otros rastros en pequeñas escenas de teatro, de cine, de títeres, de rituales que se intercalan en la narración. El cine es el mejor medio expresivo para esas alegorías incidentales, pero es también el único arte capaz de condensar o alargar tiempos, y el único capaz de sugerir ideas con imágenes cercanas y lejanas. En *Juventud divino tesoro* (1950) un cielo nublado, un paisaje invernal, una anciana de luto que camina lentamente, son cuadros tan expresivos como la pausada escena en que Maj-Britt Nilsson se limpia ante el espejo su maquillaje de bailarina y toma nueva conciencia de sí misma. En *El silencio* (1962) y otra vez en *Persona* (1966) dos rostros femeninos se mezclan en una sola imagen e insinúan una transferencia de identidad. El cine es un idioma.

Bergman y el niño Jorgen Lindstrom durante *El silencio* (1963).
Una ciudad extraña y tanques bélicos que no eran de juguete.



Birger Malmsten y Doris Svedlung en *Prisión* (1949).
Con un proyector de cine, como el que marcó su infancia.

El difícil retiro

Cuando dirigía *Fanny y Alexander* durante 1982, Bergman negó reiteradamente que ésa fuera su vida, que él fuera Alexander o que la familia Ekdahl fuera un retrato de su familia. Pero no cabe duda de que allí había numerosos elementos autobiográficos y de que Bergman se propuso despedirse del cine con una magna superproducción, desde su costo colosal de seis millones de dólares (en sociedad sueca con Alemania y Francia) hasta la duración del resultado, que era de cinco horas en la TV y de 189 minutos en la versión reducida para salas públicas. El presunto despido del cine no fue cumplido, desde luego. Detrás de *Fanny y Alexander* apareció el *Diario de filmación* de la misma película, que está fechado en 1986 y donde Bergman es director pero también parte esencial de los figurantes. Para televisión hizo asimismo *Después del ensayo* (1983) y *De två saliga* (Los bendecidos, 1986), que se basa en Ulla Isaksson pero que tiene un tema muy Bergman, con el enfrentamiento de una maestra y de un estudiante de teología, ambos en una crisis de depresión. A esto cabe agregar todavía un cortometraje, *El rostro de Karin*, que dedica 14 minutos a las fotos de su álbum familiar y especialmente a su madre.

En 1985 tuvo todavía otro impulso. Se le ocurrió la idea de trabajar sobre el cine mudo, inventando a un ficticio director Finn Konfusenfej, ya desaparecido. Sus películas estropeadas son sorpresivamente descubiertas en un depósito y luego estudiadas por expertos, incluyendo a un especialista en sordomudos, que intenta aclarar lo que allí estarían diciendo los personajes. Después de probar diversos argumentos, ordenar algunas secuencias, dar trabajo a mucha gente y gastar mucho dinero, sobreviene un incendio y desaparece todo el material. *"Un almacén entero se esfuma. El alivio es general"* (p. 72).

Cuando tuvo esa idea, Bergman se puso a escribir el libreto y se sintió, una vez más, *"rozado por la Gracia"*, como lo señala él mismo. Después abandonó el plan, porque no tuvo confianza en su propio cuerpo, porque se le despertó el temor al ocaso de su mente y porque ya ha visto *"a demasiados colegas morir en la pista del circo, como payasos cansados, aburridos de su propio aburrimiento, silbados, abucheados o cortésmente silenciados"* (p. 74). Así que la excelente idea sobre el viejo realizador Konfusenfej, que pudo ser toda una metáfora para el efímero cine, debe haber quedado en algún cajón de Estocolmo o de la isla de Farö, a la espera de que aparezca otro Bergman que la filme. Pero no habrá otro Bergman, desde luego.

Las citas de esta nota corresponden al libro Linterna mágica, *de Ingmar Bergman, publicado recientemente por Ediciones Tusquets.*



Kari Sylwan y Harriet Andersson en *Gritos y susurros* (1973).
El tema nació de una obsesión visual que escondía el drama.

CREÓ

E



Bergman como director.

ón.



Bergman y el niño Jorgen Lindstrom durante *El silencio (1963).*

Una ciudad extraña y tanques bélicos que no eran de juguete.

carácter propio y una aceptación de la complicada vida. Lo ejemplificó magníficamente en *Juventud divino tesoro*, en *Tres almas desnudas* y sobre todo en el personaje de Victor Sjostrom para *Fresas silvestres* (o *Cuando huye el día,* 1957), bajo el nombre ficticio de Isak Borg, cuya clave está en sus iniciales.

Organizar el tumulto

Los demonios interiores y los vericuetos del mundo artístico no habrían producido la obra cinematográfica de Bergman si no hubieran coincidido misteriosamente con una tercera fuerza que fue su autodisciplina, su propósito casi puritano de conservar el orden, la limpieza, la claridad de expresión. Ya ha sido escrito que un Bergman puramente metafísico, concentrado en sus meditaciones, no habría producido ningún efecto exterior y sólo habría terminado como un lejano sacerdote o quizá como un ignorado suicida. En el otro extremo, un Bergman puramente comediógrafo o dramaturgo, limitado a saber la expresión de todo y el valor de nada, habría terminado por ser un autor intrascendente. Pero la simultaneidad de ambas vertientes dio en cambio una obra tan densa como fascinante.

Parte de esa dualidad es un desdoblamiento o quizás un síntoma de esquizofrenia. En *Linterna mágica* describe una crisis de 1976. Se ha derrumbado en un sillón. Luego:

"Intuyo que hay alguien en la habitación. Abro los ojos. En la implacable luz, estoy yo mismo contemplándome. La vivencia es concreta e incontestable. Estoy allí en la alfombra amarilla contemplándome a mí que estoy sentado en el sillón. Estoy sentado en el sillón contemplándome a mí que estoy de pie en la alfombra amarilla" (p. 101).

Esto no era nuevo en él. Cuando hizo *Detrás de un vidrio oscuro* (o *Como en un espejo,* 1961) describió a una hija quizá mística o quizá demente (Harriet Andersson) y a un padre escritor que debería sufrir ese drama familiar pero que contempla a la muchacha y razona friamente con qué palabras podría describir mejor esa crisis (Gunnar Bjornstrand). Diez años después, cuando Bergman extrajo de su sueño el tema y el desarrollo de *Gritos y susurros,* se volcó al papel y explicó lo inexplicable en un texto límpido, concebido como un cuerpo de instrucciones a sus cuatro actrices. De hecho, ése fue el libreto preliminar de un plan que nunca creyó comercial, que terminó por realizar como producción cooperativa (con las actrices y con el fotógrafo Nykvist) y que terminó alcanzando un éxito de público con el que nunca había soñado (p. 244).

En esos y otros casos, Bergman procede como un poeta que a cierta altura se transforma en un ingeniero. En sus palabras, ésa es su necesaria organización del tumulto propio y al mismo tiempo la corrección del tumulto ajeno. En los ensayos del teatro y del cine, necesita imponer su autoridad para evitar las frecuentes agresiones recíprocas en una profesión integrada por gente susceptible. También le lleva a aborrecer al actor ebrio, a la actriz que no ha aprendido su papel, a la otra que llega tarde o que está esperando dos llamadas telefónicas durante el ensayo (p. 43). Ese afán por la eficacia ayuda a explicar sus objeciones a ciertas deficiencias austríacas en el teatro de Salzburgo, o sus quejas contra salas teatrales suecas que encontró desordenadas y malolientes, y aun mejor las quejas contra sí mismo por haber accedido, desde 1976, a hacer en Alemania un cine y un teatro que terminaron por no conformarle, ya que habría necesitado saber mucho más alemán del que creía saber (p. 264 y siguientes). En un director de Hollywood, o en un jefe de personal para cualquier empresa, esas virtudes de límpida organización no parecerían excepcionales y sólo se llamarían conducta profesional. Lo asombroso en Bergman es que todo ese buen orden se superponga a un mundo de turbulencia (demonios, locura, Dios mismo) que suele estar más allá de la razón.

Ese control de su vida interior es una de las claves del arte de Bergman y es también un factor de su evolución. Había cierta facilidad en los temas y las maneras de sus primeras películas, dichas con diálogos densos y ocasionalmente inadecuados a sus personajes. El refinamiento llegó después, con la elocuencia de la imagen, de la compaginación y de la luz, en buena medida por el reconocido aporte del fotógrafo Sven Nykvist (especialmente desde 1961), pero también por la inventiva de quien ya fuera calificado de *"dramaturgo cinematográfico":* un autor que piensa en términos de cine, y que por tanto debe resolver serenamente los problemas técnicos que se ha planteado a sí mismo. Un inventario de esos avances debería incluir, ante todo, las alegorías del "arte dentro del arte", con un mejor ejemplo en el racconto alucinado del payaso (en *Noche de circo,* 1953) y muchos otros rastros en pequeñas escenas de teatro, de cine, de títeres, de rituales que se intercalan en la narración. El cine es el mejor medio expresivo para esas alegorías incidentales, pero es también el único arte capaz de condensar o alargar tiempos, y el único capaz de sugerir ideas con imágenes cercanas y lejanas. En *Juventud divino tesoro* (1950) un cielo nublado, un paisaje invernal, una anciana de luto que camina lentamente, son cuadros tan expresivos como la pausada escena en que Maj-Britt Nilsson se limpia ante el espejo su maquillaje de bailarina y toma nueva conciencia de sí misma. En *El silencio* (1962) y otra vez en *Persona* (1966) dos rostros femeninos se mezclan en una sola imagen e insinúan una transferencia de identidad. El cine es un idioma.



Birger Malmsten y Doris Svedlung en *Prisión* (1949).

Con un proyector de cine, como el que marcó su infancia.

El difícil retiro

Cuando dirigía *Fanny y Alexander* durante 1982, Bergman negó reiteradamente que ésa fuera su vida, que él fuera Alexander o que la familia Ekdahl fuera un retrato de su familia. Pero no cabe duda de que allí había numerosos elementos autobiográficos y de que Bergman se propuso despedirse del cine con una magna superproducción, desde su costo colosal de seis millones de dólares (en sociedad sueca con Alemania y Francia) hasta la duración del resultado, que era de cinco horas en la TV y de 189 minutos en la versión reducida para salas públicas. El presunto despido del cine no fue cumplido, desde luego. Detrás de *Fanny y Alexander* apareció el *Diario de filmación* de la misma película, que está fechado en 1986 y donde Bergman es director pero también parte esencial de los figurantes. Para televisión hizo asimismo *Después del ensayo* (1983) y *De två saliga* (Los bendecidos, 1986), que se basa en Ulla Isaksson pero que tiene un tema muy Bergman, con el enfrentamiento de una maestra y de un estudiante de teología, ambos en una crisis de depresión. A esto cabe agregar todavía un cortometraje, *El rostro de Karin,* que dedica 14 minutos a las fotos de su álbum familiar y especialmente a su madre.

En 1985 tuvo todavía otro impulso. Se le ocurrió la idea de trabajar sobre el cine mudo, inventando a un ficticio director Finn Konfusenfej, ya desaparecido. Sus películas estropeadas son sorpresivamente descubiertas en un depósito y luego estudiadas por expertos, incluyendo a un especialista en sordomudos, que intenta aclarar lo que allí estarían diciendo los personajes. Después de probar diversos argumentos, ordenar algunas secuencias, dar trabajo a mucha gente y gastar mucho dinero, sobreviene un incendio y desaparece todo el material. *"Un almacén entero se esfuma. El alivio es general"* (p. 72).

Cuando tuvo esa idea, Bergman se puso a escribir el libreto y se sintió, una vez más, *"rozado por la Gracia",* como lo señala él mismo. Después abandonó el plan, porque no tuvo confianza en su propio cuerpo, porque se le despertó el temor al ocaso de su mente y porque ya ha visto *"a demasiados colegas morir en la pista del circo, como payasos cansados, aburridos de su propio aburrimiento, silbados, abucheados o cortésmente silenciados"* (p. 74). Así que la excelente idea sobre el viejo realizador Konfusenfej, que pudo ser toda una metáfora para el efímero cine, debe haber quedado en algún cajón de Estocolmo o de la isla de Farö, a la espera de que aparezca otro Bergman que la filme. Pero no habrá otro Bergman, desde luego.

Las citas de esta nota corresponden al libro Linterna mágica, *de Ingmar Bergman, publicado recientemente por Ediciones Tusquets.*

BERGMAN SEGUN BERGMAN

ANTE TODO LA INTUICION

En noviembre de 1975 Ingmar Bergman hizo su primer viaje a Hollywood. Le pidieron una charla informal con sus colegas, un extracto es el siguiente:

P. — *Por favor, díganos cómo trabaja usted con los actores, qué pasos da para comunicarse con ellos.*

Ingmar Bergman — Puede tratarse de algo muy complicado, y hablaríamos de ello todo el tiempo. Pero también puede ser algo muy simple, porque si ustedes quieren saber exactamente cómo trabajo junto a mis intérpretes, la respuesta es muy breve: solamente utilizo mi intuición. Mi único instrumento en la profesión es la intuición. He experimentado que al trabajar con intérpretes en teatro o en cine, simplemente *siento*, e incluso no sé cómo manejar a los actores, cómo colaborar con ellos.

Algo es muy importante para mí. El actor es siempre un ser humano creativo, y lo que la intuición debe descubrir es cómo liberar (no sé si me explico), cómo liberar la energía, esa energía creativa, en la actriz o en el actor. No puedo explicar cómo funciona. No tiene relación alguna con la magia, sino que tiene mucho que ver con la experiencia. Creo que cuando trabajamos con ellos, yo procuro ser como un radar. Trato de permanecer muy abierto, porque debemos crear algo juntos. Les doy algunos estímulos y sugerencias, y ellos me dan una cantidad de estímulos y sugerencias. Si esta fantástica marea de dar y recibir queda interrumpida por cualquier motivo, tengo que sentirlo y tengo que averiguar el motivo. También sé que si procuramos trabajar después de haber cortado ese contacto, el resultado es aterrador. Es el trabajo más duro y más difícil que exista, para ellos tanto como para mí.

Algunos directores trabajan con la agresión. El director es agresivo, los actores son agresivos y juntos obtienen resultados de maravilla. Pero para mí eso es imposible. Debo estar en contacto estrecho con los actores, todo el tiempo, porque lo primero que creamos al trabajar juntos es una atmósfera de seguridad en nuestro derredor. No soy el único en crearla; juntos la creamos. Pero para esas situaciones, para esas decisiones, en verdad para muy difíciles decisiones (y hay que tomar centenares de ellas por día), nunca pienso. No es un proceso intelectual, sino sólo intuición, porque si uno confía en ella y la entrena y no formula discusiones intelectuales con ella, se hace lo correcto. Después se puede pensar: "¿Qué era esto? ¿Qué fue aquello?". Se puede pensar después de cada paso dado.

P. — *¿Escribe usted de la misma manera, utilizando siempre la intuición?*

B. — Sí, sí, sí. El mejor momento de la escritura, creo, es cuando no tengo ideas sobre cómo hacerlo. Simplemente sigo el juego. Puedo reclinarme en el sofá o mirar al fuego de la estufa. Puedo ir a la costa y puedo sentarme sin hacer nada. Sólo sigo el juego, y eso es estupendo. Hago algunas notas, y eso puede seguir durante un año. Cuando tengo hecho un plan es cuando empieza lo difícil. Debo sentarme sobre las posaderas, cada mañana a las diez, y escribir un libreto. Entonces ocurre algo muy, muy extraño. A menudo las personalidades de mis libretos no quieren lo mismo que yo quiero. Pero tengo también la experiencia de que si los fuerzo a hacer lo que yo quiero que hagan, terminaré en una catástrofe artística. En cambio, si los dejo en libertad de hacer lo que quieran y lo que ellos me dicen, el resultado será bueno. Así que creo que ésa es la única manera de arreglarlo. Las decisiones intelectuales deben venir después.

¿Ustedes han visto *Gritos y susurros?* Durante unos seis meses, creo, circulé con una imagen interna de tres mujeres vestidas de blanco, que caminaban dentro de un cuarto rojo, y yo no sabía por qué. [...] Circulé con esa imagen en mi interior, y no podía entender el motivo de que esas malditas mujeres estuvieran allí. Procuré desprenderme de ello, procuré escribirlo, procuré averiguar lo que se decían entre sí, porque susurraban. Y repentinamente se supo que estaban cuidando a una cuarta mujer que se moría en la habitación vecina. Así empezó el libreto. Pero llevó cerca de un año. Es muy extraño. Uno siente una imagen. El libreto comienza siempre con una imagen, con alguna suerte de tensión, y luego pausadamente surge.



Con Bertil Guve, el niño de *Fanny y Alexander* (1982).
Un plan monumental, una saga familiar y después el retiro.

REVELACION EN PUNTA

La historia del descubrimiento de Ingmar Bergman tiene curiosos acentos latinoamericanos, pero ha sido difundida con errores y omisiones. La cronología siguiente procura poner esos episodios en orden.

En 1952 el Cantegril Country Club organizó el Segundo Festival Cinematográfico de Punta del Este. A diferencia del primero (1951), ese festival no tuvo apoyo financiero del Estado uruguayo ni alcanzó tampoco la categoría de certamen oficial, con jurado y premios. Su material provino de distribuidores locales y de aportes obtenidos por vía diplomática. Reunió sin embargo varios títulos de alto nivel: *Umberto D* (Vittorio de Sica), *Rasho Mon* (Kurosawa), *Bellissima* (Visconti). El distribuidor Jacobo Ellenberg, que inició la compra de material sueco, presentó allí *La señorita Julia* (Sjoberg), *Un solo verano de felicidad* (Mattsson) y el primer Bergman llegado a América, que fue *Juventud divino tesoro* (1950). De hecho, quienes descubrieron a Bergman fueron los concurrentes a ese Festival. Esto incluía a un "jurado de la crítica" que integraron, entre otros, Hugo Alfaro, Homero Alsina Thevenet, José C. Alvarez Olloniego, Jorge Angel Arteaga, Gastón Blanco, Jaime F. Botet, Antonio Grompone, Antonio Larreta, Emir Rodríguez Monegal, Giselda Zani.

A partir de ese momento, abundaron en el periodismo uruguayo (en *Marcha, El País, El Día, La Mañana)* las notas sobre Bergman de quien después se exhibieron *Mujeres que esperan, Sed de pasiones, Un verano con Mónica, Puerto, Noche de circo, Una lección de amor, El fracasado,* en ese orden, durante 1952-1955. Corresponde agregar dos novedades de 1954. En ese año *Noche de circo* fue estrenada en el festival internacional de San Pablo, Brasil. Poco después, *Juventud divino tesoro* se conoció en un festival de Mar del Plata (también sin premios), inaugurando el conocimiento de Bergman en la Argentina.

Casi todos los críticos uruguayos arriba mencionados integraron desde 1952 el cuerpo de redacción de la revista *Film*, publicada en Montevideo por Cine Universitario del Uruguay, con dirección de Alsina y Botet. La revista incluía en cada número una nota extensa sobre un director. A comienzos de 1953 ya pareció necesario dedicar una a Bergman. Ese artículo fue hecho por Alsina, tras rever algunas películas y reunir el material sueco disponible en Montevideo. La nota ocupa diez páginas de *Film,* Nº 14, fechado junio 1953. Se supone que ése fue el primer artículo analítico que se haya publicado sobre Bergman fuera de Suecia, aunque desde luego fueron abundantes las reseñas sobre estrenos de sus películas, tanto en Uruguay como en la Argentina y Brasil.

Bergman obtuvo sus primeros premios en Cannes 1956 (por *Sonrisas de una noche de verano)* y en Cannes 1957 (por *El séptimo sello).* En 1958, Alberto Tabbia y Edgardo Cozarinsky publicaron en Buenos Aires su volumen *Flashback*, que recopila artículos de ambos sobre el realizador sueco, agregando otros textos de Hugo Wortzelius y J.D. Clifford, más una filmografía y una enumeración de la carrera teatral. En 1959 el festival de Mar del Plata dio su primer premio a *Cuando huye el día* (o *Fresas silvestres,* 1957). En Montevideo y en 1964, Alsina y Rodríguez Monegal recopilaron varias notas propias, publicadas mayormente en el diario *El País.* Con escasos retoques, un prólogo y una filmografía, ese material se publicó en libro con el título *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico.* El volumen está agotado.

Ni América latina ni Estados Unidos ni Europa tienen hasta hoy un conocimiento pleno de la obra de Bergman: faltaron varias de sus primeras películas y faltaron también otras más recientes que hizo para la televisión.

MUJERES Y LIBROS

Las relaciones de Bergman con mujeres no admiten un inventario preciso. Los casamientos registrados fueron cinco: con la coreógrafa Else Fischer (1943, una hija), con la bailarina Ellen Lundström (1947, cuatro hijos), con la traductora Gun Grut (1950, un hijo), con la pianista Kabi Laretei (1959, un hijo), con la condesa Ingrid Karlebo von Rosen (1971). Legalmente, la última esposa llegó a ser así otra Ingrid Bergman. Fuera de los matrimonios, Bergman estuvo largamente relacionado con las actrices Harriet Andersson, Bibi Andersson y Liv Ullmann, en el último caso con una hija, Linn, nacida en 1967. Tuvo también una fama de "marido difícil".

Entre los abundantes textos escritos sobre Bergman, cabe destacar cuatro libros: Jorn Donner, *Djavulens ansikte: Ingmar Bergman filmer*, 1962, luego divulgado en edición norteamericana de Indiana University Press; Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima, *Bergman om Bergman,* recopilación de reportajes hechos por los tres periodistas durante 1968-1970; hay edición inglesa de Secker and Warburg, 1973: Liv Ullmann, *Forandringen,* 1976, edición original en noruego, con edición española bajo el título Senderos (Pomaire, 1978) Peter Cowie, *Ingmar Bergman, A Critical Biography*, edición inglesa de Secker and Warburg, 1982. Por su fecha y por su plan informativo y crítico, el libro de Cowie es el más completo sobre el tema.